

ANÁLISE DE *DON QUIJOTE*, UMA ADAPTAÇÃO TEATRAL DE *DON QUIJOTE DE LA MANCHA*

Rubenita Alves Moreira dos Santos¹

Resumo: Este artigo analisa a adaptação teatral intitulada *Don Quijote*, baseada em uma obra clássica da literatura espanhola, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* – Partes I (1605) e II (1615), de Miguel de Cervantes. Como uma adaptação envolve dois sistemas semióticos — o literário e o teatral — e visando à comprovação de que adaptação teatral e tradução intersemiótica se equivalem, faz-se necessário apresentar alguns estudos relacionados a: a) adaptação e b) tradução intersemiótica dos textos dramáticos. Dentre os autores que veem a adaptação numa perspectiva interartística, serão evidenciados os estudos de Silva e Gomes M. (2009), Dias (2007) e Diniz (2005). Alguns autores buscam fazer uma comparação entre adaptação e tradução, entre o trabalho desenvolvido pelos adaptadores e o trabalho desenvolvido pelos tradutores. Neste sentido, alguns veem a adaptação como tradução; outros, não. Assim, serão apresentadas essas duas vertentes, através de estudos de autores como Amorim (2003) e Torres (2003), entre outros. Observando-se uma interface entre os autores que se dedicam às traduções intersemiótica e literária e os que estudam a semiologia no texto teatral, serão comentadas as contribuições de Peirce (1974, *apud* Plaza, 2001), Plaza (2001), Jakobson (1973), Bassnett (2003), Ubersfeld (1978, *apud* Bassnett, 2003), Tordera Sáez (1999), Fernández (1981), Giulli Pugliatti (1976, *apud* Fernández, 1981), O. Zich (*apud* Fernández, 1981) e Kowzan (1977). No tópico “Tradução intersemiótica / adaptação teatral *Don Quijote*” serão discutidos os procedimentos da adaptação, relacionando-os aos assuntos desenvolvidos pelos teóricos estudados em tópicos anteriores.

Palavras-chave: Don Quijote. Adaptação. Tradução intersemiótica.

Abstract: This article analyzes the theatrical adaptation *Don Quijote*, based on a classic work of Spanish literature, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* - Parts I (1605) and II (1615), by Miguel de Cervantes. As an adaptation involves two semiotic systems – the literary and the theatrical – and aiming at proving that theatrical adaptation and intersemiotic translation are equivalent, it is necessary to present some studies related to: a)

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Especialista em Formação de Tradutores pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Graduada em Letras pela Faculdade de Filosofia do Ceará (FAFICE), atual Universidade Estadual do Ceará (UECE). Pesquisadora no Grupo de Estudos em Residualidade Literária e Cultural (GERLIC) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora-tutora de Ensino a Distância (EaD) dos cursos semipresenciais de Letras - Espanhol do Instituto UFC Virtual / Universidade Aberta do Brasil (UAB). Endereço eletrônico: rubenita@ymail.com

adaptation and b) intersemiotic translation of dramatic texts. Among the authors who see adaptation in an inter-artistic perspective, the studies of Silva and Gomes M. (2009), Dias (2007) and Diniz (2005) will be evidenced. Some authors seek to make a comparison between adaptation and translation, between the work developed by the adapters and the work developed by the translators. In this sense, some of them see adaptation as a translation; others do not. Thus, these two aspects will be presented, through studies by authors such as Amorim (2003) and Torres (2003), among others. Observing an interface between the authors who are dedicated to intersemiotic and literary translations and those who study semiology in the theatrical text, the contributions of Peirce (1974, *apud* Plaza, 2001), Plaza (2001), Jakobson (1973), Bassnett (2003), Ubersfeld (1978, *apud* Bassnett, 2003), Tordera Sáez (1999), Fernández (1981), Giulli Pugliatti (1976, *apud* Fernández, 1981), O. Zich (*apud* Fernández, 1981) and Kowzan (1977) will be commented on. In the topic "*Don Quijote* Intersemiotic translation / theatrical adaptation", the procedures of adaptation will be discussed, relating them to the topics developed by the theorists studied in previous topics.

Keywords: Don Quijote. Adaptation. Intersemiotic translation.

O presente artigo tem como propósito analisar a adaptação teatral intitulada *Don Quijote*², realizada por Moreira (2011) com base na obra prima do escritor espanhol Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* – Partes I (1605) e II (1615). Na análise, serão verificados os processos da tradução inter-semiótica, com o intuito de responder à seguinte pergunta de partida: Adaptação teatral é tradução intersemiótica? Como o objetivo principal para a elaboração da citada adaptação teatral foi didático-pedagógica, acrescentou-se uma segunda pergunta de partida: Uma adaptação teatral de texto em prosa com finalidades didático-pedagógicas pode ser considerada tradução intersemiótica?

Sendo uma atividade didático-pedagógica, a adaptação *Don Quijote* pôde ser usada como material de apoio, visando a despertar no

² As discussões teóricas e metodológicas do trabalho, em questão, são tributárias da monografia de especialização intitulada "Análise de *Don Quijote*, uma tradução intersemiótica / adaptação teatral de *Don Quijote de la Mancha*" escrita por Rubenita Alves Moreira e orientada pela Profa. Me. Maria da Salete Nunes no Curso de Especialização em Formação de Tradutores, da Universidade Estadual do Ceará (UECE).

aluno o interesse pelas disciplinas de literatura espanhola que ainda viria a estudar. Usar a adaptação teatral como material de apoio teve a mesma finalidade das leituras graduadas nos níveis iniciais, a de ativar conhecimentos linguísticos e de mundo no alunado.

O uso da adaptação teatral como material de apoio está de acordo com as orientações do *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación* (*Marco comum europeu de referência para as línguas: aprendizagem, ensino avaliação*), quando considera que os alunos aprendem uma segunda língua “mediante a exposição direta a enunciados falados e a textos escritos especialmente escolhidos (por exemplo, adaptados) em L2 (‘material de entrada (*input*) inteligível’)”³ (MARCO, Cap.6, item 6.4.1.,b, p.141).

Uma adaptação envolve dois sistemas semióticos: o literário e o teatral. Visando à comprovação de que adaptação teatral e tradução intersemiótica se equivalem, faz-se necessário apresentar alguns estudos sobre adaptação e tradução intersemiótica dos textos dramáticos. Começamos, pois, apresentando a fundamentação teórica necessária para a análise dos procedimentos metodológicos usados na adaptação. Posteriormente, analisaremos a peça *Don Quijote*, comentando os procedimentos da adaptação relacionados às teorias estudadas.

1. Adaptação e adaptadores

São muitos os autores que veem a adaptação como uma relação interartística, dentre eles, Silva e Gomes M. (2009), Dias (2007) e Diniz (2005). Isso porque, quando se adapta uma obra, alguns fatores

³**Texto original (TO):** Mediante la exposición directa a enunciados hablados y a textos escritos especialmente elegidos (por ejemplo, adaptados) en L2 («material de entrada (*input*) inteligible»).

devem ser levados em consideração e esses fatores apresentam suas particularidades, de acordo com o meio para o qual se adapta a obra, se para o teatro, cinema ou televisão.

Para Silva e Gomes M. (2009, p.2), a adaptação de uma obra literária para a televisão é “uma tarefa que exige conhecer mais acerca das propriedades de cada gênero, suas especificidades, suas linguagens, e a maneira como operam dentro dos sistemas em que são veiculados”. E acrescentam: “Considerando essas questões preliminares, é possível pensar de forma mais abrangente e não limitada a adaptação”. Essas autoras justificam seu posicionamento argumentando:

Toda obra literária carrega marcas da época de escrita do texto, das tendências narrativas de determinada escola literária, ou das peculiaridades estilísticas do autor. É importante notar em que medida essas marcas, impressões e intentos do texto são transpostos numa adaptação, e como são representados. Da mesma forma, como elemento da narrativa, o foco narrativo sofre um deslocamento, considerando a forma de narrar da televisão (SILVA e GOMES M., 2009, p.2).



Apesar de fazer alusão à televisão, o teor desse comentário dá ênfase à adaptação e, assim, é válido tanto para o teatro quanto para o cinema. Nesses, o foco narrativo também sofrerá um deslocamento, pois são distintas as formas de narrar nessas outras mídias.

Dias (2007) constata que não se podem evitar as mudanças. Em artigo sobre adaptação fílmica de obras literárias publicado na revista eletrônica Academos, esta autora chama a atenção para a dificuldade na transmissão de mensagens através de diferentes sistemas de significação. Ao observar o “processo metamórfico que transforma peças de ficção em novas representações artísticas”, Dias (2007, p. 01) conclui que “mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona

o meio linguístico e se passa para o visual”.

Diniz (2005) ressalta o tema fidelidade em seu comentário sobre o processo de adaptação, o qual tem sido trabalhado de modo unidirecional, isto é, do literário para o fílmico. Desta forma, alude a autora, a principal preocupação do crítico é com a fidelidade do filme à obra literária.

Como se pode perceber, os autores levaram em consideração fatores como a marca da época do texto original (TO) e sua transposição para o texto adaptado (TA); certas mudanças inevitáveis; e o conceito de fidelidade. A maior parte dos estudos de adaptações faz referência à adaptação do livro ao filme, mas pode ser pensada com relação ao teatro e à televisão. Alguns comentários se referem a tele-novelas e raros se referem ao teatro. Das autoras citadas, apenas Silva e Gomes M. (2009, p. 02) aludem à adaptação para teatro, quando comentam: “A adaptação [...], mesmo no teatro, já era prática constante, como, por exemplo, a adaptação teatral do romance *O Primo Basílio* de Eça de Queirós, realizada no Brasil em 1878”. No entanto, observa-se que os comentários servem, não apenas para as adaptações fílmicas, como também para as televisivas e as teatrais, daí o porquê de os registrarmos.

Há autores que buscam fazer uma comparação entre adaptação e tradução, entre o trabalho desenvolvido pelos adaptadores e o trabalho desenvolvido pelos tradutores. Neste sentido, alguns veem a adaptação como tradução; outros, não. A seguir serão analisadas essas duas vertentes.

No artigo intitulado *Translation and adaptation: differences, intercrossings and conflicts* in Ana Maria Machado’s translation of *Alice in Wonderland* by Lewis Carroll, Amorim (2003) discute os conceitos de adaptação e tradução, tomando por base a tradução de Alice

no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, feita para o português brasileiro por Ana Maria Machado, e fazendo uma comparação dessa tradução com a tradução de Sebastião Uchoa Leite e a adaptação de Nicolau Sevcenko.

Ao comentar sobre as diversas formas de comunicação em que a adaptação é utilizada, Amorim (2003) traça um paralelo entre o trabalho do adaptador e o do tradutor. Diz o autor:

Neste contexto, os adaptadores desempenham um papel muito diferente do dos tradutores. Institucionalmente, supõe-se que o primeiro não é apenas um profissional qualificado em "atualizar" obras para públicos específicos, mas, parcialmente, o que detém o papel discursivo do autor. Em outras palavras, os leitores podem presumir que, em uma adaptação, a história do autor do texto de origem é compartilhada com o "autor" adaptador que a "reconta", introduzindo um toque especial e pessoal para a reescrita. (AMORIM, 2003, p.198).



Para Amorim (2003), o leitor de uma adaptação pode assumir que o adaptador foi fiel à história original, de um modo semelhante ao de um pai ou de uma mãe que conta a história ao filho à sua maneira, com suas particularidades. Amorim (2003) considera que a maioria dos leitores adultos de adaptação é susceptível de contato com o texto estrangeiro e que isso ocorre, possivelmente, por meio de traduções. E ressalta que:

Nestas obras, o conceito de "tradução" é inscrito em uma rede discursiva que regulamenta o papel do tradutor como sendo tão-somente o de "espelhos", o que ele/ela [o tradutor/ a tradutora] lê (sem considerar a recepção), fazendo-se "ausente", enquanto o adaptador assume a sua "presença" contando uma história justamente como um bom contador de histórias que considera o perfil de sua audiência (AMORIM, 2003, p.199).

Já Marie-Hélène Catherine Torres (2003, p.239) considera a tradução como não-adaptação, mas observa um ponto que as aproxima. No artigo intitulado Panorama du marché éditorial français: les traductions, retraductions, rééditions et adaptations françaises de la Literature Brésilienne, Torres (2003, p.239) argumenta que “a tradução é uma não-adaptação, mas a adaptação tem operações translativas vinculadas a um texto de origem”. E é justamente aí, nesse “ponto de interseção entre tradução e adaptação”, que a autora percebe uma aproximação entre os dois termos.

Analizando essas opiniões, é possível observar que todas elas consideram a tradução ou adaptação entre duas línguas. No entanto, percebemos um viés intersemiótico no comentário sobre a interatividade intersemiótica de Dias (2007), quando a autora observa a inevitabilidade das mudanças ao se abandonar o meio linguístico e passar-se para o visual.

2. Tradução intersemiótica dos textos dramáticos

Ao desenvolver um trabalho que envolve a tradução intersemiótica, um dos primeiros nomes que vêm à mente é o de Charles Sanders Peirce. Sua teoria sobre a atuação do signo no processo de semiose serve de apoio à Teoria da Tradução Intersemiótica. Peirce vê no signo um “meio lógico de explicação do processo de semiose (ação do signo) como transformação de signos em signos, sendo a semiose uma relação de momentos num processo sequencial-sucessivo ininterrupto” (PEIRCE, 1974, *apud* PLAZA, 2001, p.17).

Partindo dos estudos de Peirce, Plaza (2001) analisa a tradução intersemiótica como pensamento em signos, considerando o pensamento como tradução.

Entre os seguidores das ideias de Peirce está Roman Jakobson. Em seus estudos, Jakobson (1973) distingue três maneiras de interpretar um signo verbal: a) o signo verbal pode ser traduzido em outros signos da mesma língua (tradução intralingual ou reformulação, quando se substitui uma palavra por outra palavra, mais ou menos sinônima, ou se recorre a um circunlóquio); b) pode ser traduzido em outras línguas (tradução interlingual ou tradução propriamente dita); e c) pode ser traduzido em outro sistema de símbolos não verbais (tradução intersemiótica).

Quanto à tradução intersemiótica dos textos dramáticos: O texto dramático é visto como uma entidade não acabada, pois é somente na representação teatral que o texto se completa. Comungam dessa ideia autores como Fernández (1981) e Bassnett (2003). Outros veem o espetáculo teatral somente como uma tradução em outra linguagem. É o caso de Anne Ubersfeld (1978, *apud* Bassnett, 2003), para quem é artificial a distinção que dá ao texto literário um estatuto mais elevado que o espetáculo teatral.

Referindo-se ao posicionamento de Ubersfeld, Bassnett (2003) chama a atenção para o perigo de se privilegiar o texto escrito, pois leva à pressuposição de que o texto possui somente uma leitura certa e de que há somente uma maneira certa de representá-lo. Assegura Bassnett: “Uma noção de teatro que não considere o texto dramático e a representação teatral como indissolivelmente ligados conduzirá inevitavelmente à discriminação de todo aquele que parecer ofender a pureza do texto escrito” (BASSNETT, 2003, p.191).

Fernández (1981) é outro teórico que comenta sobre a primazia do texto em relação à representação. Após discorrer sobre as relações texto-representação, em torno das quais giram diversas doutrinas, que vão desde considerar o texto como um código de língua e a

representação como um código de fala até a opinião de Giulli Pugliatti (1976, apud Fernández, 1981, p. 246), para quem “o texto dramático é a ‘tradução metalinguística’ de um projeto cênico pré-textual”, Fernández (1981) retoma essa percepção da crítica tradicional que concede ao texto mais importância que à representação. Diz o autor: “Tem que se constatar que a crítica tradicional concedeu uma grande importância ao texto e descuidou-se da análise das representações. Inclusive, dentro do texto, o privilegiado foi a palavra articulada e não as rubricas” (Fernández, 1981, p.247). Fernández segue dizendo que admitir que um texto seja somente dramático, e não teatral, é o mesmo que admitir que esse texto possa ser lido como um texto qualquer. E explica que qualquer texto dramático traz alguns elementos teatrais que, por serem específicos, geram uma representação imaginada ou real e, nesse processo, as rubricas têm essa mesma representação.

Corroborando com os que pensam o texto teatral como algo incompleto, Bassnett (2003, p.190), para quem o tradutor no processo de tradução literária deve se ver primeiramente como um leitor e só depois como escritor, vê que esse posicionamento de pensar o texto teatral como algo incompleto traz um dilema ao tradutor: “traduzir o texto como um texto puramente literário ou tentar traduzi-lo na sua função de mais um elemento de outro sistema mais complexo”.

Um dos sistemas que podem estar inseridos nessa ideia de sistemas mais complexos é o semiótico. Vários autores discorrem ou discorreram sobre a semiótica do texto teatral. Para O. Zich (*apud* Fernández, 1981, p.248-249), o texto teatral é apenas uma simples documentação textual para a representação. Fernández (1981), ao discordar da opinião de O. Zich, argumenta que, tanto no texto quanto na representação, deve-se admitir a presença operativa e eficaz de

heterogêneos sistemas sógnicos, interconectados. Continua o autor:

Esses diversos sistemas sógnicos atuam significativamente, na simples leitura, sobre os signos propriamente verbais – o diálogo. Esse conjunto de signos não verbais, traduzidos no texto por meio de palavras, produz um sentido que não pode ser totalmente distinto do que produzirá quando o diretor de cena levar a cabo a operação inversa: retraduzir as rubricas, substituindo-as por signos materiais ou de atitudes (FERNÁNDEZ, 1981, p.248).

Segundo Fernández (1981), no processo significativo dramático-teatral ocorrem as seguintes operações: a) O autor escreve um texto dialogado – corresponde ao sistema sógnico verbal escrito. b) Ao mesmo tempo, acrescenta elementos de sistemas não verbais como gestos, espaço, movimento, aparência externa etc., que traduzem um sistema verbal. Esses dois processos implicam uma representação traduzida, imaginada. c) O diretor e os atores decodificam o texto dialogado e codificam o referente a os signos não verbais (as rubricas).

Outro autor que teorizou sobre a semiótica da representação teatral foi Tordera Sáez (1999). Esse teórico define o caráter específico do fenômeno teatral como uma estrutura múltipla de signos que se desenvolvem em diversos níveis (TORDERA SÁEZ, 1999, p.157). Tordera Sáez argumenta que “convém reter a necessidade urgente de libertar a semiótica teatral dos métodos linguísticos”, sendo isto devido ao “caráter complexo do teatro, cuja realidade cobre um quadro múltiplo e heterogêneo de fenômenos de diverso estatuto semiótico”, como processos culturais, inscrições ideológicas e ações puramente emocionais, entre outros. Esse teórico observa que os atuais estudos de semiótica teatral não proporcionam “uma análise teórica, suficientemente desenvolvida, de cada sistema de signos empregados

ou que possa empregar o espetáculo” (TORDERA SÁEZ, 1999, p. 158) e ressalta a contribuição de Kowzan (*apud* Tordera Sáez, *op.cit.*,172), que aborda a questão pelo resultado, isto é, pelo espetáculo como realidade existente. Kowzan (in: BOBES NAVES, 1997) propõe o seguinte quadro, constante de treze sistemas:

Quadro 1 – Sistemas de signos da representação teatral – Kowzan

1 palavra 2 tom	Texto pronunciado	Ator	Signos auditivos	Tempo	Signos auditivos (ator)
3 mímica 4 gesto 5 movimentação	Expressão corporal		Signos visuais	Espaço e tempo	Signos visuais (ator)
6 maquilagem 7 penteado 8 indumentária	Aparências exteriores do ator			Espaço	
9 acessórios 10 cenário 11 iluminação	Aspecto do espaço cênico	Fora do ator	Signos visuais	Espaço e tempo	Signos visuais (fora do ator)
12 música 13 som	Efeitos sonoros não articulados		Signos auditivos	Tempo	Signos auditivos (fora do ator)

Fonte: KOWZAN (in: BOBES NAVES, 1997, p.146). Traduzido para o português pela autora deste artigo.

Fernández (1981, p.252) também analisa as marcas do texto teatral. Assim como Kowzan (*apud* Fernández, 1981, p.252), também acha correto que se estudem os signos não linguísticos a partir da verbalização que o autor faz no texto, observando neste estudo a “reconstrução de um inventário lexical aberto”. Ao comentar o modelo proposto por Kowzan, Fernández (1981) – sem discutir a fundamentação teórica da sua doutrina, mas fixando-se, tão-somente, no seu valor operativo – comenta que, dos treze pontos assinalados, doze podem ser considerados como incluídos nas rubricas, ou indicações cênicas. Observa que “salvo a palavra do diálogo, tudo são rubricas, referentes ao ator ou à cena, signos visuais ou signos auditivos

que se dão ora no tempo ora no espaço, ora em ambos, ao mesmo tempo” (Fernández, 1981, p.252). Fernández encerra seu comentário com a constatação de que é possível analisar todos esses signos em sua formulação verbal, quando se integra um eixo sintagmático dentro do plano textual.

Na abordagem referente à tradução intersemiótica, constata-se o que Tordera Sáez (1999) já havia observado: que é difícil manter certas oposições, como mímica-gesto, maquilagem-penteado, acessórios-decoração, música-som. Este teórico salienta que alguns dos sistemas já são objetos de estudo de disciplinas semióticas, em vias de desenvolvimento. Assim, o movimento é estudado pela proxêmica, ciência que estuda as interrelações entre o ser humano e o espaço; o gesto é estudado pela quinésica, ciência que estuda a linguagem corporal; e o tom e seus elementos como ritmo, velocidade, intensidade etc., estudados pela paralinguística.

3. Sobre a tradução intersemiótica / adaptação teatral *Don Quijote*

Este tópico tenciona mostrar os procedimentos da adaptação *Don Quijote*, relacionando-os aos assuntos apresentados pelos teóricos estudados nos tópicos anteriores. Nele será comentado o processo de elaboração da citada adaptação e, por isso, em vários momentos será usada a primeira pessoa do singular.

Como em qualquer atividade que propomos fazer, existem algumas atitudes e medidas que tomamos previamente, outras que adotamos durante o desenvolvimento da atividade e outras posteriormente.

Uma das medidas que tomamos previamente foi definir o público-alvo e o propósito da adaptação: como público-alvo, os alunos-

universitários dos semestres intermediários (entre III e IV) do Curso de Letras em Espanhol, principalmente alunos que tivessem interesse em dramatizar — foi esse o motivo de a adaptação ter sido escrita em espanhol, utilizando-se, portanto, uma tradução, além de intersemiótica, intralingual. Teve, como propósito, o desenvolvimento de atividades intracurriculares e extraclases, que foram trabalhadas com os referidos alunos.

Comecei a adaptação, não pela escrita, e, sim, pela leitura de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Partes I e II.

Quando se compara esses passos iniciais com o que foi escrito pelos teóricos, percebe-se que essa fase corresponde à opinião de Bassnett (2003) sobre o tradutor no processo de tradução literária: que o tradutor deve ver-se primeiramente como um leitor e só depois como escritor.

Durante a leitura, transcrevi frases da parte narrativa da obra para serem usadas nas falas dos personagens-narradores, conforme exemplo abaixo:

Quadro 2: Comparativo entre o texto fonte e o texto adaptado

Como está no texto fonte (TF)	Como ficou no texto adaptado (TA)
Quieren decir que tenía el sobre-nombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad.	Narrador 1: Quieren decir que se llamaba Quejada o Quesada, pero muchos opinan que se llamaba Quejana.

Fonte: CERVANTES, 1605/1992, Cap. I, p.98. MOREIRA, 2005, p.62, l.32 a 34

Se compararmos as duas colunas do **quadro 2** pelos olhos dos que veem a adaptação como uma relação interartística (Silva e Go-

mes M., 2009; Dias, 2007; e Diniz, 2005), observamos o deslocamento do foco da narrativa, visto que houve mudança na forma de narrar, já que pensada para uma representação. Assim, a fala do **narrador 1** na parte do TA ficou bastante reduzida, quando comparada ao trecho do romance, pois a adaptação / tradução intersemiótica foi planejada para ser representada aproximadamente em trinta minutos. Esse mesmo procedimento será observado no exemplo do **quadro 7**. Porém, será nos trechos do TF do **quadro 5** que essa mudança na forma narrativa ficará mais evidenciada, pois a redução se dará em forma de poema, e são distintas as formas de narrar entre esses gêneros.

Substituí trechos do romance por letras de músicas. Para exemplificar, eis aqui um fragmento da introdução do romance (Primeira Parte), transformado em poema/ letra de música. O trecho do TF corresponde ao parágrafo inicial do romance cervantino:

Quadro 3: Comparativo entre trecho narrativo do texto fonte e o texto adaptado

Como está no TF	Como ficou no TA
En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas con sus pantuflos de lo mismo, los días de entresemana se honraba con su vellori de lo más fino. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes,	Cervantes presenta a Don Quijote En algún lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero [acordarme, no ha mucho tiempo vivía un hidalgo bien delgado y seco de carnes. No tenía lujo ni riquezas, sólo un perro viejo y un rocín [corredor. Y con él vivían una joven sobrina, Un servidor y una ama mayor (2x).

<p>enjuto de rostro; gran madrugador y amigo de la caza (p.97) en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quesjana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad.</p>	
--	--

Fonte: CERVANTES, 1605/1992, Cap. I, p.97-98. MOREIRA, 2005, p.62, l.13 a 26

Ao pensar a narração do parágrafo inicial do romance em forma de letra de música (**quadro 3**), decidi manter as próprias palavras de Cervantes nos cinco primeiros versos e dei-lhe como título *Cervantes presenta a Don Quijote*. Trabalhei inicialmente uma divisão métrica, fazendo uma escansão poética em versos de três, seis, onze, seis e sete sílabas (contagem espanhola); fazendo a sinalefa das sílabas –ro, de *quiero*, e –a, de *acordarme*, e deixando de fazê-la em –a, de *vivía*, e –u, de *un*. Na contagem portuguesa, que segue o sistema de contagem francês, os versos têm três, cinco, dez, cinco e seis sílabas.

Esta explicação sobre a criação da letra e a escansão dos versos, entre outros passos, mostra o caminho percorrido na transposição semiótica dos gêneros romance para poesia / letra de música.

Sendo a melodia dessa letra a mesma usada na cena final da adaptação / tradução intersemiótica, portanto tema musical de começo e término na representação, ela se converte em signo não linguístico de segundo grau da peça, seguindo a teoria de Kowzan (1997).

Na letra em apreço, substituí algumas expressões ou orações adjetivas por adjetivos:

Quadro 4: Expressões e orações adjetivas substituídas por adjetivos

Como está no TF	Como ficou no TA
<i>una ama que pasaba de los cuarenta</i>	<i>una ama mayor</i>
<i>una sobrina que no llegaba a los veinte</i>	<i>joven sobrina</i>
<i>un mozo de campo y plaza</i>	<i>un servidor</i>

Fonte: CERVANTES, 1605/1992, Cap. I, p.97-98. MOREIRA, 2005, p.62, l.13 a 26

Jakobson (1973) explica que a tradução *intralingual* de uma palavra utiliza outra palavra, mais ou menos sinônima, ou recorre a um circunlóquio. Como se pode ver pelos exemplos do **quadro 4**, na adaptação ocorreu o contrário, já que houve a substituição de expressões e orações adjetivas por adjetivos.

Como já foi mostrado, na adaptação / tradução intersemiótica, compus letras que resumiam passagens do romance. Ao compararmos esses exemplos tomando como base os estudos de Jakobson (1973), verificamos uma característica que leva esse teórico a considerar a tradução *intralingual* como *reformulação*, que é a interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. Conforme se pode constatar, utilizei outros signos do idioma espanhol, ao passar do gênero romance para o gênero teatro. Como já demonstrei, algumas vezes utilizei poemas / letras de música na tradução intralingual:

Quadro 5: Comparativo entre trechos narrativos do texto fonte e a letra do texto adaptado

Como está no TF	Como ficou no TA
En este tiempo solicitó Don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien (si es que ese título se puede dar al que es pobre), pero de muy poca sal en la mollera. En resolución, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió, que el pobre villano se determinó de salir con él y servirle de escudero. Decíale entre otras cosas Don Quijote, que se dispusiese a ir con él de buena gana, porque tal vez le podía suceder	Quijote invita a Sancho Panza A su vecino campesino Sancho [Panza Don Quijote invitó Para servirle de escudero y [compañero Sancho Panza aceptó.

<p>aventura que ganase en quítame allá esas pa- jas, alguna ínsula, y le dejase a él por goberna- dor de ella. Con estas promesas y otras tales, Sancho Panza (que así se llamaba el labrador) dejó su mujer e hijos, y asentó por escudero de su vecino. (p.142)</p> <p>.....</p> <p>Dijo en esto Sancho Panza a su amo: — Mire vuestra merced, señor caballero an- dante, que no se le olvide lo que de la ínsula me tiene prometido, que yo la sabré gobernar por grande que sea. A lo cual le respondió Don Quijote: — Has de saber, amigo Sancho Panza, que fue costumbre muy usada de los caballeros andan- tes antiguos hacer gobernadores a sus escude- ros de las ínsulas o reinos que ganaban, y yo tengo determinado de que por mí no falte tan agradecida usanza; antes pienso aventajarme en ella: porque ellos algunas veces, y quizá las más, esperaban a que sus escuderos fuesen viejos, y ya después de hartos de servir y de llevar malos días y peores noches, les daban algún título de conde, o, por lo mucho, de marqués, de algún valle o provincia de poco más o menos. (p.143)</p>	<p>Y Don Quijote le prome- tió Que sería Sancho el go- bernador De una isla. Tal vez mar- qués De provincia que Con sus aventuras Iba a ganar. Y el pobre labrador con- cordó Y a don Quijote acompañó.</p>
--	---

Fonte: CERVANTES, 1605/1992, Cap. VII. MOREIRA, 2005, p.70, l.11 a 25.

Nesse exemplo do **quadro 5** distanciei-me um pouco do texto de Cervantes, pois, no TF, Don Quijote fala de um costume muito usado pelos antigos cavaleiros andantes: eles esperavam que seus escudeiros ficassem velhos e então lhes outorgavam um título, ou de conde ou de marquês de algum vale ou província. Já no TA, Don Quijote promete a Sancho que ele, Sancho, seria governador de uma ilha ou, talvez, marquês de província que, com suas aventuras, viesse a ganhar. Nesse exemplo evidencia-se o posicionamento de Amorim (2003) ao comentar que o tradutor se faz “ausente”, enquanto o adaptador assume sua “presença”.

Há outros trechos em que isso acontece, como os que ora expor-
nho. Em alguns momentos, a fala de um dos personagens era exten-

sa, e a dividi entre dois atores. Um exemplo: quando a criada comenta que o melhor é queimar os livros, dividi a fala da criada entre a criada e a sobrinha, conforme **quadro 6**. Neste exemplo, utilizei a narrativa do romance para escrever algumas rubricas:

Quadro 6: Comparativo entre texto fonte e trecho dialogado do texto adaptado

Como está no TF	Como ficou no TA
<p>[...] y hallaron más de cien cuerpos de libros grandes muy bien encuadernados, y otros pequeños; y así como el ama los vió, volvióse a salir del aposento con gran priesa, y tornó luego con una escudilla de agua bendita y un hisopo, y dijo:</p> <p>— Tome vuestra merced, señor licenciado; rocíe este aposento, no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros, y nos encanten en pena de la que les queremos dar echándolos del mundo.</p> <p>Causó risa al licenciado la simplicidad del ama, y mandó al barbero que le fuese dando de aquellos libros uno a uno, para ver de qué trataban, pues podía ser hallar algunos que no mereciesen castigo de fuego. No, dijo la sobrina, no hay para qué perdonar a ninguno, porque todos han sido los dañadores, mejor será arrojarlos por las ventanas al patio, y hacer un rimerio de ellos, y pegarles fuego, y si no, llevarlos al corral, y allí se hará la hoguera, y no ofenderá el humo.</p>	<p><i>(Mientras habla la sobrina, el ama sale y vuelve con una escudilla de agua bendita y un hisopo y los entrega al cura)</i></p> <p>Ama: Tome Vuestra Merced, señor Licenciado; rocíe este aposento, no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros, y nos encanten.</p> <p>Cura <i>(riendo, comenta para sí):</i> ¡Cuánta ingenuidad! <i>(Y ordenando al barbero)</i> ¡Dame aquellos libros uno a uno! Quiero ver de qué tratan, pues pueden haber algunos que no merecen el castigo del fuego.</p> <p>Sobrina: No, no hay para qué perdonar a ninguno, porque todos han sido los dañadores.</p> <p>Ama: ¡Mejor será arrojarlos por la ventana al patio y hacer un rimerio de ellos y pegarles fuego!</p> <p>Sobrina: O llevarlos al corral, y allí se hará la hoguera.</p>

Fonte: CERVANTES, 1605/1992, Cap. VI, p.129-130. MOREIRA, 2005, p.68, l.12 a 32.

Outro momento em que a presença do adaptador / tradutor intersemiótico é sentida é no distanciamento entre TF e TA na fala de Sancho em que ele comenta sobre a batalha de carneiros e ovelhas.

Aqui intercalei duas falas que não estavam próximas. Neste caso, apenas modifiquei a entonação de *¡qué locura es ésta!* para *¿qué locura es ésta?*, pois preferi a entonação interrogativa.

Quadro 7: Comparativo entre o texto fonte e o texto adaptado

Como está no TF	Como ficou no TA
<p>— No oigo otra cosa, respondió Sancho, sino balidos de ovejas y carneros.</p> <p>Y así era la verdad, porque ya llegaban cerca los dos rebaños.</p> <p>— El miedo que tienes, dijo Don Quijote, te hace, Sancho, que ni veas ni oigas a derechas, porque uno de los efectos del miedo es turbar los sentidos, y hacer que las cosas no parezcan lo que son; y si es que tanto temes, retírate a una parte y déjame solo, que solo basto a dar la victoria a la parte a quien yo diere mi ayuda.</p> <p>Y diciendo ésto puso las espuelas a Rocinante, y puesta la lanza en el ristre bajó de la costezuela como un rayo. Dióle voces Sancho, diciéndole:</p> <p>— Vuélvase vuestra merced, señor Don Quijote, que voto a Dios que son carneros y ovejas las que va a embestir: vuélvase, desdichado del padre que me engendró: ¡qué locura es ésta! Mire que no hay gigante ni caballero alguno, ni gatos, ni armas, ni escudos partidos ni enteros, ni veros azules ni endiablados. ¿Qué es lo que hace? Pecador soy yo a Dios.</p>	<p>Sancho:</p> <p>No oigo otra cosa sino balidos de ovejas y carneros. Vuélvase vuestra merced, señor Don Quijote, que voto a Dios que son carneros y ovejas las que va a embestir. ¿Qué locura es ésta? Mire que no hay gigante ni caballero alguno, ni gatos, ni armas, ni escudos partidos ni enteros.</p>

Fonte: CERVANTES, 1605/1992, Cap. XVIII, p.232-233. MOREIRA, 2005, p.72, l.8 a 12

Venho falando de alguns momentos em que muito se percebe a presença do adaptador / tradutor intersemiótico no TA. Outro momento em que isso ocorreu foi com a composição *Sonata de Primavera* (TA, p.64, l.13 a 32). Escrevi-a anos antes da adaptação, para um grupo vocal de vozes femininas que formei com algumas alunas universitárias do Curso de Letras/ Espanhol. O refrão era distinto: *Eres mi sueño, eres mi placer,/ eres la luz de mi amanecer,/ la vida es bella porque tú vives, /mi amor es tan grande, Greensleeves*. Nessa

composição uso o título original da canção, *Greensleeves*, como se fosse o nome de alguém, talvez por recordar que, segundo conta a lenda, ela foi composta pelo rei Henrique VIII, em homenagem a Ana Bolena. O título adotado presta uma homenagem a Ramón María del Valle-Inclán, escritor espanhol. *Sonata de Primavera* foi uma das quatro sonatas escritas pelo referido autor.

Quando da adaptação de *Don Quijote*, vinha-me sempre à mente esta letra. Imaginei-a como uma declaração do sentimento que Don Quijote teria por Dulcinea. Então, modifiquei os dois versos finais do refrão. Assim, a letra desta canção não tem uma relação direta com *Don Quijote de la Mancha*, mas apresenta uma intertextualidade com esse romance de Cervantes. Ei-la:



Sonata de Primavera

¡Ay, mi amor, no me hagas sufrir!
Ven a quererme, pues te quiero a ti.
Tú sabes bien de todo mi amor.
Me encanta a tu lado vivir.
Eres mi sueño, eres mi placer,
Eres la luz de mi amanecer,
Eres la flor de un jardín grandioso,
Mi Dulcinea del Toboso.
Y te daré cielos, mar y tierra,
Te haré6 sonatas de primavera.
De mi amor brotará poesía
Y de mi corazón melodía.
Eres mi sueño, eres mi placer,
Eres la luz de mi amanecer,
Eres la flor de un jardín grandioso,
Mi Dulcinea del Toboso.

Essas passagens nas quais se sente a presença do adaptador apresentam uma aproximação tanto com o pensamento de Bastin (*apud* Torres, 2003), quando considera a adaptação como um texto *representativo* do texto-fonte, quanto com as considerações de Amorim

(2003), referentes ao modo de o adaptador contar uma história: de um modo semelhante ao de um pai ou de uma mãe que conta a história ao filho à sua maneira, com suas particularidades.

Ao escrever os diálogos e letras de músicas, fui imaginando as cenas e como se daria a ocupação do espaço cênico. Seria só o palco? Ou seria interessante utilizar os corredores da plateia? Imaginei como seria a entrada dos atores. Essas informações foram escritas nas rubricas. Mas, na montagem da peça, observei que o que pensei inicialmente para a primeira cena (rubrica da coluna à esquerda do **quadro 8**) não seria prático, pois ficariam muitos atores no palco, dispersando a atenção do espectador para a cena principal. A opção da coluna à direita foi a mais viável.

Quadro 8: Rubrica do texto adaptado na versão inicial, modificada posteriormente

Rubrica do TA – original	Rubrica no TA – modificada
<i>Os cantores entram em cena por um lado da plateia, enquanto Dom Quixote entra com uns livros nas mãos pelo lado contrário e começa a lê-los⁴.</i>	<i>Os atores, cantando, entram em cena pelos corredores laterais da platéia e se posicionam próximos aos degraus do palco, enquanto Dom Quixote sobe ao palco com uns livros nas mãos. Abre um deles e começa a lê-lo. Depois de Dom Quixote vem o Narrador 1⁵.</i>

Fonte: MOREIRA, 2005.

Dessa maneira, fui imaginando cena a cena e escrevendo-a nas rubricas. No texto que passei para os atores estava todo o desenvolvimento cênico por mim imaginado, tanto nos diálogos quanto nas rubricas referentes aos gestos e atitudes. E o que fizemos diretora e atores? Interpretamos e representamos o texto.

⁴ **TA:** Los cantantes entran en escena por un lado, mientras D. Quijote entra con unos libros en las manos por el lado contrario y se pone a leerlos.

⁵ **TA:** Los actores, cantando, entran en escena por los pasillos laterales de la platea y se quedan cerca de la escalera, mientras Don Quijote sube al escenario llevando unos libros en las manos. Abre uno de ellos y se pone a leerlo. Tras Don Quijote viene el Narrador 1.

As ações descritas nas rubricas deram o direcionamento aos atores do que eu imaginava ao escrever o texto e vai ao encontro do que diz Fernández (1981), quando admite a presença operativa de sistemas sígnicos interconectados.

Relacionando os procedimentos da adaptação ao comentário de Fernández (1981) quanto ao processo dramático-teatral, no qual se realizam as seguintes operações: a) o autor escreve um texto dialogado, mas, b) ao mesmo tempo acrescenta elementos de sistemas não verbais (gestos, movimento, aparência externa etc.), sendo que esses dois processos supõem uma representação traduzida, imaginada, e que c) o diretor e os atores decodificam o texto dialogado e codificam o que é referente aos signos não verbais (as rubricas), podemos observar que: a) mantive os diálogos do texto original, extraindo a fala dos narradores da parte narrativa do romance; b) imaginei como seria o desenvolvimento da ação e a ocupação do espaço cênico, e os expliquei nas rubricas. Quanto ao item c), está relacionado com a representação.

Assim, a adaptação / tradução intersemiótica se deu não apenas na mudança de gênero textual – de romance para teatro – como também nas montagens da peça.

Ao comentar que, dos treze pontos assinalados por Kowzan (in: BOBES NAVES, 1997, p.146), na segmentação que torna possível a análise do feito teatral, doze podem ser considerados como incluídos nas rubricas, ou indicações cênicas, Fernández (1981) faz uma observação de que, “salvo a palavra do diálogo, tudo são rubricas, referentes ao ator ou à cena, signos visuais ou signos auditivos que se dão ora no tempo ora no espaço, ou em ambos, simultaneamente”⁶.

⁶ TO: salvo la palabra del diálogo, todo es acotación, referida al actor o a la escena, signos visuales o signos auditivos que se dan ya en el tiempo ya en el espacio, o en ambos a la vez

Na adaptação ora analisada, houve criação em vários momentos: no resumo de trechos do romance em letras de música; nas vestimentas usadas pelos atores; nas rubricas relacionadas ao espaço e desenvolvimento cênico; e na representação, quando houve a materialidade dessas rubricas.

Considerações finais

Este trabalho teve por objetivo analisar aspectos da tradução literária e intersemiótica na peça *Don Quijote*. Em seu desenvolvimento procurou-se responder as seguintes perguntas de partida: Adaptação teatral é tradução intersemiótica? Uma adaptação de texto em prosa a teatro com finalidades didático-pedagógicas pode ser considerada tradução intersemiótica?, para as quais chegamos às seguintes conclusões:

1. Quanto à primeira questão, se adaptação teatral é tradução intersemiótica, a resposta é sim. Justificou-se a resposta com vários estudos de diversos autores, iniciando os comentários com os estudos dos que veem o texto dramático como uma entidade não acabada, que se completa somente na representação teatral, como Fernández (1981) e Bassnett (2003), e chegando à apresentação do quadro de Kowzan (1977), no qual ele resume sua teoria sobre a semiologia aplicada ao espetáculo teatral.

2. Quanto à indagação se uma adaptação de texto em prosa a teatro com finalidades didático-pedagógicas pode ser considerada tradução intersemiótica, a resposta também é sim. Procurou-se justificar essa resposta relacionando-se as várias etapas da adaptação / tradução intersemiótica com os trabalhos desenvolvidos por vários teóricos aqui estudados. Essas correlações vão desde a fase inicial da

adaptação, que foi analisada levando em conta os estudos de Bassnett (2003) sobre o tradutor no processo de tradução literária, até a correlação efetuada da adaptação com o quadro de Kowzan (1977), passando pela amostragem de como foram compostas as letras das canções utilizadas na peça.

Referências

- AMORIM, L. M. "Translation and adaptation: differences, intercrossings and conflicts in Ana Maria Machado's translation of Alice in Wonderland by Lewis Carroll". In: **Cadernos de Tradução**. Tradução, retradução e adaptação. Nº 11- 2003/1. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1996. ISSN: 1414-526X
- BASSNETT, S. **Estudos de tradução**. Trad.: Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Edición de John Jay Allen. Decimoquinta edición. Madrid: Cátedra, 1992.
- DIAS, C. R. "Análise intersemiótica: cinema e literatura". In: **Academias – Revista Eletrônica da FIA**. Vol. III, nº 3, Jul – Dez / 2007. ISSN: 1809-3604.
- DINIZ, T. F. N. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- FERNÁNDEZ, A. R. "La literatura, signo teatral. El problema significativo de las acotaciones dramáticas. Valle-Inclán y 'Luces de Bohemia'". In: ROMERA CASTILLO, José (Coord.). **La literatura como signo**. Madrid: Editorial Playor, 1981, p.246-269.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 6ª ed., 1973.
- KOWZAN, Tadeusz. "El signo en el teatro". In BOBES NAVES, María del

Carmen (Compiladora). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco / Libros, 1997.

MARCO común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación. Trad.: Instituto Cervantes. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, 2002. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/marco>. Acesso em: 02/02/2011.

MOREIRA, Rubenita Alves. “Don Quijote”. Anexo I. In: ----- . *Análise de Don Quijote, uma tradução intersemiótica / adaptação teatral de Don Quijote de la Mancha*. 2011. 73f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Formação de Tradutores) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2011.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Artigo recebido em: 05/06/2017

Aceito em: 10/10/2017

